

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLIX. Jahrg.

St. Francis, Wis., April, 1922.

No. 4

Die Improperien.

Voll tiefer Weisheit ist von unserer hl. Kirche die ganze Liturgie geordnet. In derselben tritt das gottmenschliche Leben unseres Herrn in allen Hauptsachen, von der Geburt an bis zur Himmelfahrt und der Sendung des hl. Geistes, im Laufe eines jeden Kirchenjahres gleichsam erneuert vor uns. Gegenwärtig stehen wir vor der "grossen" Woche, der Karwoche; ihren Höhepunkt erreicht deren Liturgie in der Feierlichkeit des Karfreitag-Morgens, vornehmlich in der Enthüllung und Verehrung des hl. Kreuzes mit dem Gesänge der Improperien.

Das seit dem Passionssonntag verhüllte Kreuz ist am Karfreitag allmählich, unter drei Malen, mit dem immer höher steigenden Gesänge: "Sehet das Holz des Kreuzes, an dem das Heil der Welt gehangen" enthüllt und zur Verehrung an die Stufen des Hauptaltars vom Priester hingelegt worden. Das geschieht in sinnvoller Erinnerung, wie allererst die Apostel noch furchtsam, nur verborgen und unter sich mit den Jüngern und übrigen Gläubigern vom Siege ihres gekreuzigten Herrn sprachen, nach der Geistessendung aber mutvoll vor den Juden, dann auch vor den Heiden und vor aller Welt das Kreuz als das Zeichen des Heiles verkündigten. "Kommet, lasset uns anbeten!" So hat der Chor schon dreimal während der Kreuzenthüllung gesungen. Jetzt legt der Priester das Messgewand ab, auch die Schuhe; nach dreimaliger Kniebeugung naht er sich, den Erlöser still anbetend, dem Kreuze und küsst dessen Wundmale. Ihm folgen in grössern Kirchen die übrigen Geistlichen, da und dort auch das Volk.

Dieser anbetenden, liebevollen Verehrung geben die sie begleitenden Gesänge vollen Ausdruck. Es sind die Improperien, verbunden mit dem Trisagion. Der Gekreuzigte erhebt Vorwürfe (Improperien) wider sein verblendetes, undankbares Volk; er hält ihm die Wohltaten klagend vor, mit welchen er sie überhäuft hat, aber auch all die Schmach, die es ihm in seinen Leidensstunden zugefügt hat.

"Mein Volk, mein Volk, was tat ich dir? Betrüb' ich dich? Antworte mir! Hab' aus Aegypten dich befreit; du hältst mir's Kreuz dafür bereit.—Dein Führer war ich vierzig Jahr; ich reichte dir das Manna dar; das Land des Segens

gab ich dir; und du gibst mir das Kreuz dafür.—Was sollt' ich dir noch weiter tun, und tat es nicht? Antworte nun! Als schönsten Weinberg pflanzt' ich dich; doch ach, wie herb wardst du für mich! Ja du, als ich so durstig war, reichst Essig mir zum Tranke dar; du drückst in wilder Mordelust den Speer in deines Heilands Brust.—Die Geissel meiner Strafe traf Aegyptens Erstgeburt im Schlaf; zergeisselt, überströmt mit Blut gibst du mich hin der Heiden Wut.—Ich führt' dich aus Aegypten her, stürzt' Pharao ins Rote Meer; und du, mit undankbarem Sinn, gibst mich den Hohenpriestern hin.—Ich öffnete und legte bloss auf deinem Zug des Meeres Schoss; und du, du öffnest meine Seit' mit einer Wunde gross und weit.—Als Wolkensäul' ich vor dir schwebt'; du hast zum Richtplatz mich geschleppt.—Mit Manna hab' ich dich genährt; du hast zu geisseln mich begehrt.—Ich reichte dir so frisch und hell den Trank des Heils vom Felsenquell; und du, mein Volk, du gibst zum Dank nur Gall' und Essig mir als Trank.—Ich schlug für dich bei deinem Nahn die Könige von Kanaan; du schlugst dafür mein Haupt zum Hohn mit einem Rohr: O schnöder Lohn!—Das Königsszepter gab ich dir; du gabst die Dornenkrone mir.—Mit grosser Kraft erhöht' ich dich; du heftest an den Kreuzpfahl mich.—Nach jeder Klage, nach jedem Vorwurfe wiederholt sich die Frage: "Mein Volk, mein Volk, was tat ich dir? Betrüb' ich dich? Antworte mir!"

Zum Danke für die unschätzbaren Wohltaten, die Jesus der Welt gebracht, aber auch zur Sühne für die ihm angetane ungeheure Schmach folgt jedem Improperium das Trisagion, das dreimal Heilig, ein Lobpreis des Gekreuzigten, in griechischer und lateinischer Sprache: *Agios o Theos., Sanctus Deus. Agios ischyros. Sanctus fortis. Agios, athanatos eleison imas. Sanctus immortalis, miserere nobis.* Das ist ein Hymnus von dramatischem Schwunge, innigster Zartheit, hocharhabener Schönheit, sofern er entsprechend, richtig, kunstgerecht und wehevoll gesungen wird. Dieses Trisagion, die dreimalige immer sich wiederholende Verherrlichung des heiligen, starken, unsterblichen Gottes, unseres Herrn Jesu Christi, war bereits im 5. Jahrhundert in der christlichen Kaiserstadt Konstantinopel im Gebrauche. Von da ging es in die römische Kirche über, welche in Ehrfurcht davor die ursprüngliche griechische Sprache auch in ihrer Liturgie beibehalten hat, gleicherweise wie das *Kyrie eleison* in der hl. Messe nur fügte sie, entsprechend ihrer Kultsprache, die lateinische Uebersetzung *Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus immortalis, miserere nobis*

bei. Die Verwendung der griechischen und lateinischen Sprache, mit Anschluss der hebräischen, ist auch ein Zeichen dafür, dass unter dem Kreuze Christi Alle eins sein sollen, und dass die Heiden, Griechen und Römer, dem Erlöser geglaubt, die Juden aber ihn nicht anerkannt haben.

"Wenn die Empfindung der reuigen Zerknirschung und die Küsse der Liebe gleichsam den Mund des klagenden Heilandes verstummen gemacht, bricht das Herz aus in den erhabenen Preisgesang auf das heilige Kreuz, zu welchem die nun folgende Antiphon *Crucem tuam* überleitet" (Schott). "Dein Kreuz, o Herr, verehren wir und preisen wir und verherrlichen deine heilige Auferstehung; denn siehe, durch das Holz kam Freude über alle Welt. Ps.: Gott sei uns gnädig, und er segne uns, er lasse leuchten sein Antlitz über uns und erbarme sich unser."

Die Improperien sind eine altherwürdige, echt christliche, auf dem Goldgrund des apostolischen Glaubens stehende Huldigung des anbetenden Volkes an seinen Erlöser.

Der hl. Akt der Adoration des Kreuzes, verbunden mit dem Improperien-Gesang, übt auf jedes empfängliche Gemüt tiefe Wirkung aus. Mendelssohn, der in Rom der Feierlichkeit beiwohnte, schreibt (Reisebriefe I S. 179): "Nun kommt die Anbetung des Kreuzes; während dessen werden die Improperien gesungen. Mir scheint, nach einmaligem Hören, es sei eine der schönsten Kompositionen von Palestrina. Dann ist die Zeremonie sehr würdig und ernsthaft. Ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Göthe den grössten Eindruck gemacht haben; es ist wirklich fast das Vollkommenste, da Musik und Zeremonie und alles in grösstem Einklang sind."

Selbstverständlich gab es Kirchenkomponisten, welche den erhabenen Text der Improperien vertonten. Wir nennen am erster Stelle die Komposition von Vittoria (16. Jahrh.), eines Zeitgenossen Palestrinas, die trotz ihrer Einfachheit von wunderbarer Wirkung, darum weit verbreitet und in vielen Sammlungen aufgenommen ist. Auch Palestrina hat, wie bereits bemerkt ist, die Improperien komponiert; dieselben waren schon dreissig Jahre vor seinem Tode ein berühmtes Werk. Als die Kommission zur Ausführung der Beschlüsse des Konzils von Trient in Rom auch auf die Reform der Kirchenmusik kam, beriefen sich die beiden Kardinäle Vitellozzo und Karl Borromäus u. a. auf die Improperien von Palestrina, als das Schönste und Höchste mehrstimmiger Kompositionen. G. A. Bernabei (17.

Jahrh.) arbeitete diese Improperien um. (Beide Werke finden sich in Proskes *Mus. div. IV*, S. 295 ff.) Es sei ferner erinnert an die herrlichen fünfstimmigen Improperien von Fr. Witt, zuerst veröffentlicht in den Beilagen zu den "Flieg. Blättern" 1873, nachher in eigener Ausgabe bei Pustet erschienen. Sie machen einen mächtigen Eindruck, verlangen aber einen stimmlich gut ausgestatteten Chor oder vielmehr einen Doppelchor. Witt schliesst seine Improperien mit der Antiphon *Crucem tuam*, welche bei voller Wahrung der Karfreitagsstimmung in prächtigem Tonsatze die echt christliche Hoffnung und Zuversicht ausspricht.

Zum Schlusse unserer kurzen Betrachtung sprechen wir den Wunsch aus, dass die Kirchenchöre, wenn sie die Improperien vorzutragen haben, mit hohem Ernste und tiefer Demut sich ihrer Aufgabe widmen und so in einem vom Geiste der Frömmigkeit getragenen und durchdrungenen Gesange dem Erlöser jenen Tribut der Liebe und des Dankes entgegenbringen, der ihm gebührt und seiner würdig ist. A. W.

John Sebastian Bach.

"Iniqua raro maximis virtutibus fortuna parcit."
"Adverse fortune seldom spares men of the noblest virtues."—Seneca.

Poor Bach! How he toiled to develop his musical gifts, and with what almost superhuman perseverance he strove onward until he reached the very highest eminence of his art! His greatness was recognized during his life-time; and yet Bach was made to taste the pettiness of criticism, of niggardliness, of jealousy, just like an ordinary second-rater in his profession. Bach was of a kind, generous, and, above all, of a reserved disposition; self-advertisement was not one of the rungs in his ladder to fame. Nevertheless, he was deeply sensitive of the humiliations to which he was subjected, or to which he had to subject himself, in order to placate his ecclesiastical employers or to gratify his patrons of the nobility.

In a letter written in 1733 to the Prince-Elector of Saxony, Bach complains about the nagging and interfering church authorities at Leipsic, as also about their arbitrary and unjust curtailment of the meager perquisites to which he was entitled as director of music at the two principal churches of that city. He asks the Prince-Elector to confer upon him the rank of a member of the royal *Hofkapelle*, so that he might be spared such intolerable experiences in the future. Though Bach held

the foremost Protestant Cantor (teacher and organist) position in Germany, his remuneration was so disproportionately small as to be almost a joke. Aside from some few perquisites, about whose allowance the church authorities were almost constantly disposed to haggle, Bach's contract called for an annual salary of 100 *Thaler*. For this paltry income Bach was obliged to direct the music at two churches, the Thomas Church and the Nicolai Church, of Leipsic; to teach Latin in the Quarta and Tertia classes of the Thomas-schule; to act as academic music director and provide the music at the solemn public functions of the University; and, besides giving regular class-instruction in singing to the more gifted pupils of the Gymnasium, also to give them special lessons on the organ, piano, and violin. Though he was certainly doing far more than a man's work, Bach barely succeeded in eking out a living for himself and his large family at Leipsic; while, in the neighboring capital city of Dresden, princely salaries were paid to the court musicians, who, according to the fashion of the time, were, and had all to be, foreigners,—principally Italians. But despite the many disadvantages of his position, Bach did his best work as a composer while at Leipsic. One is utterly at a loss to understand how, with all the work and worry and discouragement that his Cantor duties brought him, Bach found time and inspiration for the many marvelous compositions written by him during his Leipsic period. Truly, as one writer has it, "if ever a man devoted himself to his art solely 'for God's sake,' that man was Bach."

Again,—imagine the feelings of a man like Bach, who, having composed the *Kyrie* and *Gloria* of his *B* minor Mass, must address himself in a dedicatory letter to the Prince-Elector of Saxony, as follows: "With most profound devotion I present to your Royal Highness this insignificant work, the fruit of such knowledge in music as I have been able to acquire, and I most humbly pray you to accept it and thereby favor me with your most powerful protection, not through any consideration for this poor composition (nicht nach der schlechten Composition), but solely through the promptings of your world-famed clemency."

Poor Bach! He died in 1750, at about the time when new stars of the first magnitude—the stars of the Viennese School of Composers—were in their ascendancy. Bach's music was practically forgotten thenceforward for nearly 100 years. Had not the limited circle of German organists of the old school, in their filial piety for their great exemplar and Altmeister,

preserved the memory and tradition of Bach's music, there could hardly have been a "resurrection of Bach" through Mendelssohn later on. Bach's music has come to life again since the second quarter of last century, but only through a kind of esoteric Bach-cult. It lives again with the connoisseurs,—and they are, relatively speaking, but a handful.

Bach's Church music (those wonderful Cantatas, Passions, Choral-harmonizations, and Choral-preludes) is hardly ever heard to-day except in concert-halls, and even then but rarely. And so, too, most of his other music is rarely performed nowadays.

Is this the truth? Alas! poor John Sebastian Bach, it is true; thy music is rarely *performed* to-day. But it is often attempted—just *attempted*. Even thy very name is only *attempted*; even that is too much for this generation—they call thee "Bach." Thy two-part Inventions are made to sound like two-part "Irritations;" and such they are for our gum-chewing, yawning, jazz-loving, budding young pianists.

And thou hast written fugues; thou art happier for not hearing them now. Thy subjects, answers, countersubjects, episodes, strettos, thou couldst not unscramble from their tonal melange, if thou shouldst listen to-day. Poor Bach! Of all the great composers, apparently only *thou* dost not require phrasing and expression;—so thou art simply strummed on the piano and belabored on the organ. And sometimes even a vested choir goes parading up and down the land with much fanfare while it features on its program one of thy church cantatas that is rendered with such uniform and brutal *fortissimo* and *presto*, as though thou hadst written only notes or polyphonic vocalises, and not music,—not music with a reverent soul. If thou, great John Sebastian, hadst been a Moslem and hadst meant thy sacred cantatas for a religious rite of frenzied, howling dervishes, thou must have desired an interpretation such as this.

Poor Bach! Thou hast also written giges, courantes, gavottes, and sundry other sprightly little things; and these make up the sum of thy popularity. Alas! to be loved by the many for a few melodies and rhythms only.

And thou hast thy critics; thou hadst them in thy day and thou hast them still. The theorists, the musical anatomists, are still bending over thee in anxious scrutiny. There are things—dissonances—that these note-surgeons say thou shouldst not have (they have found thy "appendices," forsooth). But there is no living hand that dares apply the knife, for there is no known anaesthetic for the vigor of

thy genius. Thou hast some odd and interesting dissonances of a functioning unheard of before thy day. And thou hast other beauties of an impressive newness even in this twentieth century. Shall it be reckoned against thee, that thou hast survived the march of musical progress?

Poor Bach, yea, and wonderful Bach!—dead well-nigh two hundred years and modern even to-day!

ALBERT LOHMANN.

Miscellany

Speaking of improvisation, the recently deceased Saint-Saens once said: "Formerly improvisation was the basis of the organist's talent; his virtuosity was light. . . . As a compensation, we had improvisation of the highest order. Little by little our organists have bent themselves to acquire the virtuosity which they lacked. . . .; but at the same time improvisation has fallen into disrepute. It is impossible for me not to deplore this needless decadence. . . . All organists have very nearly the same repertory—it is improvisation alone which permits one to employ all the resources of a large instrument, and to adapt one's self to the infinite variety of organs; only improvisation can follow the service perfectly, the pieces written for this purpose being almost always too short or too slow. Finally, the practice of improvisation frequently develops faculties of invention which, without it, would have remained latent. . . . Necessity, and the inspiring character of the instrument, sometimes accomplish what meditation is unable to achieve. It may excite surprise to learn that the *Andante* of my first Sonata, for piano and violincello, and the conclusion of my *Symphony in C Minor*, were created on the manuals of the organ.

The most beautiful things are beautiful only in their place. And so, how can a fugue or a toccata by Johann Sebastian Bach make its way into an offertory? (Saint-Saens could have said the same thing, just as well, of many Organ *Offertoires* by French composers—*Ed.*) They are concert pieces which bear no relation whatsoever to a Mass. . . . A virtuoso hardened to every difficulty, an ingenious improviser—such should the perfect organist be."

It may not be without benefit for some of our English Catholic hymnal editors to learn what were the views of John Wesley, the "reformer," regarding the composition and adaptation of hymn texts. In the preface to his *Collection of Hymns* (1779) he writes, as follows: "May I be permitted to add a few

words with regard to the poetry? Then I will speak to those who are judges thereof, with all freedom and unreserve. To these I may say, without offence, (1) In these hymns there is no doggerel; no botches; nothing put in to patch up the rhyme; no feeble expletives. (2) Here is nothing turgid or bombast, on the one hand, or low and creeping, on the other. (3) Here are no cant expressions; no words without meaning. We talk common sense, both in prose and verse, and use no words but in a fixed and determined sense. (4) Here are, allow me to say, both the purity, the strength, and the elegance of the English language, and, at the same time, the utmost simplicity and plainness, suited to every capacity. Lastly, I desire men of taste to judge, (these are the only competent judges), whether there be not, in some of the following hymns, the true spirit of poetry, such as cannot be acquired by art and labour, but must be the gift of nature. . . .

"And here I beg leave to mention a thought which has been long upon my mind, and which I should long ago have inserted in the public papers, had I not been unwilling to stir up a nest of hornets. Many gentlemen have done my brother and me (though without naming us) the honour to reprint many of our hymns. Now they are perfectly welcome so to do, provided they print them just as they are. But I desire they would not attempt to mend them: for they really are not able. None of them is able to mend either the sense or the verse. Therefore, I must beg of them one of these two favours: either to let them stand just as they are, to take them for better for worse; or to add the true reading in the margin, or at the bottom of the page; that we may no longer be accountable either for the nonsense or for the doggerel of other men."

Das sicherste Zeichen dafür, dass dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe vollkommen gelungen ist, würde sein, wenn schliesslich bei der Aufführung seine leitende Thätigkeit fast gar nicht mehr äusserlich zu vermerken wäre.

—Rich. Wagner, Ueber die Aufführung des Tannhäuser.

Ges. Schriften, B. 5.

CORRIGENDA.

In der letzten Musikbeilage, Seite 31, letzte Linie, Take 7, soll in der Orgelbegleitung die erste Note im Tenor *a* sein (an die vorausgehende halbe Note *a* gebunden).

Seite 24 soll es im Titel des Liedes zum hl. Benedict *St. Benedict* heissen, statt *Benedict*.

